

JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

2008

Sonderdruck

aus

ISBN 978-3-484-33608-7

MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

INHALTSVERZEICHNIS

KARL S. GUTHKE, Rührstück oder Schreckspiel? Die Rezeption des deutschen bürgerlichen Trauerspiels im achtzehnten Jahrhundert	1
HANS RADSPIELER, Ein vergessener Wieland-Druck	81
ELKE RICHTER, »Schreibe nur, wie du reden würdest (...)«. Probleme der Textkonstitution und Textdarbietung bei Briefausgaben erläutert an Beispielen aus der historisch-kritischen Ausgabe von Goethes Briefen	93
PETRA MAISAK, Von Rembrandts sogenanntem »Doctor Faustus« zu Goethes »Faust«	109
FRITZ EGLI, Liebe – Leidenschaft – Aussöhnung. Zum Stellenwert der »Aussöhnung« in Goethes »Trilogie der Leidenschaft«	153
THORSTEN VALK, Der Bildbetrachter als nachschaffender Künstler. Intermediale Rezeptionsstrategien in »Friedrichs Totenlandschaft« von Theodor Körner	207
HERWARD SIEBERG, Neuentdeckte Briefe aus dem Briefwechsel zwischen Achim und Bettine von Arnim	231
CLAUDE COLBUS, Zwei Briefe Abraham Willemers an Louis Bovet	247
NICOLA GESS, »Wunderbare Beleuchtung«. Zur Konzeption des Wunderbaren bei Joseph von Eichendorff	265
INGRID MITTENZWEI, »wie einzelne Klänge eines verlorenen Liedes«. Zu einigen Eichendorffschen Motiven und ihren fernerer Verwandten	291
HERMANN BERNAUER, Subversiver Sprachgebrauch bei Johann Peter Hebel	309

NICOLA GESS

»WUNDERBARE BELEUCHTUNG«

Zur Konzeption des Wunderbaren bei Joseph von Eichendorff

In einer vielzitierten Passage aus seinem Roman »Godwi« bestimmt Clemens Brentano das Romantische wie folgt: »Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgibt, ist romantisch. (...) das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstands durch die Form des Glases.«¹ Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Joseph von Eichendorff in frühen wie späten Werken diesen Gedanken aufgreift und abwandelt.² Dabei rückt in den Fokus der Aufmerksamkeit das Wunderbare, das er als Effekt des Romantischen bestimmt. Anhand dieses für die Geschichte der Poetik so zentralen Begriffs problematisiert Eichendorff das Prinzip der Verfremdung, das bei Brentano aus der medialen Struktur des Romantischen resultiert, und liefert damit einen kritischen Beitrag zu einem zentralen Thema des Idealismus, nämlich der Setzung der Welt durch das Ich.

Brentanos Bestimmung des Romantischen wird am Ende des »Godwi«-Kapitels durch ein Beispiel erläutert, in dem Licht durch

¹ Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 16, hrsg. von Werner Bellmann, Stuttgart 1978, S. 314.

² Dass in diesem Beitrag sowohl frühe Prosadichtungen wie späte literarhistorische Texte untersucht werden, soll nicht die Differenz zwischen beiden nivellieren, sondern auf Unterschiede und Kontinuitäten aufmerksam machen, auch und insbesondere in Bezug auf die Frage nach der christlichen Einstellung Eichendorffs. Zu dieser Problematik vgl. Christoph Hollender, *Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur*, in: Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung, hrsg. von Wilhelm Gössmann und Christoph Hollender, Paderborn (u. a.) 1995, S. 165–232.

das grüne Glas eines Wasserbeckens fällt: »In diesem Augenblick erhellte sich der dunkle Saal, es ergoß sich ein milder grüner Schein von dem Wasserbecken (...). Sehen Sie, wie romantisch, ganz nach Ihrer Definition. Das grüne Glas ist das Medium der Sonne.«³ Dieses Bild – die durch eine Lichtbrechung hervorgerufene neue (grüne) Erscheinung einer vertrauten Umgebung – greift Eichendorff in seiner Verwendung des Begriffes des Wunderbaren auf.⁴ In der »Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands« ordnet er das Wunderbare dem »Glanz« oder der »Beleuchtung« zu, in die die Welt durch das Licht des Christentums getaucht wird, und fordert für die Poesie »überirdische« oder »übermächtige Schlaglichter«, die »alles wunderbar beleuchten« sollen.⁵ Ihnen schreibt Eichendorff metamorphotische Kraft zu. Denn sie bewirken, dass Poesie nicht nur »Schilderung oder Nachahmung der Gegenwart oder Wirklichkeit« ist, sondern »Zauberspiegel«, »wunderbares Widerlicht«.⁶ Durch »wunderbare Beleuchtung« könne aus einer »einfachen« historischen Begebenheit ein »wahrhaft tragisches Weltereignis« werden, könne sich die »Weltansicht (...) wunderbar (verwandeln)«.⁷ Auf die so eröffneten »wunderbarsten Aussichten« reagiere der Betrachter mit »wunderbarer Aufmerksamkeit« oder »Staunen und Entzücken«, mit Affekten also, die seit der Antike mit dem Wunderbaren in Verbindung gebracht werden.

Auch in der frühesten Prosadichtung »Die Zauberei im Herbst« und in »Das Marmorbild«, das auf letztere zurückgreift, bestimmt

³ Brentano, a. a. O., S. 319.

⁴ Norbert Miller geht in seinem Aufsatz »Ansichten vom Wunderbaren. Über deutsche und europäische Romantik« (in: Kleist-Jahrbuch 1980, S. 107–148) ebenfalls auf diese Stelle bei Brentano ein, stellt aber nicht den Bezug zu Eichendorff her. Er entwickelt anhand von Brentano die »Perspektivenlehre der europäischen Romantik« (S. 115) und beschreibt das Wunderbare als das Reich, das die perspektivierte Wahrnehmung aufzuschließen vermag (S. 121).

⁵ Joseph von Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, in: ders., Werke. Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke hrsg. von Ansgar Hillach, 5 Bde., München 1970–1988, Bd. 3, S. 529–925, hier: S. 555, 580, 543, 566, siehe auch S. 683, 752. Diese Ausgabe wird im Folgenden zitiert als »Werke«.

⁶ Ebd., S. 785, 763.

⁷ Ebd., S. 566, 542.

⁸ Ebd., S. 646, 771, 752.

Eichendorff das Wunderbare, hier die Welt der Venus,⁹ als Effekt einer bestimmten Beleuchtung: Venus' Ritter Donati erscheint in der »wilden Beleuchtung« durch »hohe Windlichter, die seltsame Scheine (...) umherwarfen«, noch »bleicher und schauerlicher«; der Eindruck der Lebendigkeit der Venusstatue wird durch den »Mond, der eben über die Wipfel trat«, erzeugt, der es »(scharf) beleuchtet«; bei der nächsten Begegnung erkennt Florio Venus erst, als »ein heller Sonnenblick (der Mittagssonne, die die Welt in Schlummer versinken lässt und insofern als Pendant des Mondes fungiert,) durch eine Öffnung des Bogenganges schweif(t)« und »(die blühende Gestalt) scharf beleuchte(t)«.¹⁰ Flackernder Kerzenschein und wechselnder Mondschein lassen die Dinge wortwörtlich in einem neuen Licht erscheinen. Vor allem verleihen sie durch ihre Bewegtheit selbst unbewegten Gegenständen den Eindruck von Lebendigkeit. Außerdem handelt es sich um künstliche Lichtquellen, insofern sie entweder von Menschenhand produziert sind oder Licht nur reflek-

⁹ In der »Zauberei« fungiert das Wunderbare in Anlehnung an Tiecks »Getreuen Eckart« als Attribut des musikalischen Zaubers der Venus. So ist vom »wunderbaren Liede der Sirenen« die Rede (Werke, Bd. 2, S. 511–525, hier: S. 514; siehe auch S. 515). Im »Marmorbild« gilt die Vokabel »wunderbar« vor allem der optischen Erscheinung der Venus (ebd., S. 526–564, hier: S. 540, 553). Dem gottgefälligen Sänger Fortunato gilt allerdings nur die Gottesmutter Maria als »die Wunderbare« (ebd., S. 561).

¹⁰ Werke, Bd. 2, S. 533, 536, 540. Bei der dritten Begegnung erblickt Florio zunächst ein »vom Monde hell erleuchtet(es)« Haus, bevor er aus diesem Haus die Stimme der »wunderbaren Sängerin« zu hören meint (S. 543); die vierte Begegnung wird vorbereitet durch verschiedene Lichteekte, nämlich »zauberischen Scheine«, den »viel(e) Lichter (...) zwischen das zitternde Laub werfen«, »ungewisse Beleuchtung«, die die »hin und her schweifenden Masken« noch »seltsamer und fast gespenstisch« aussehen lässt, schließlich wieder durch den »schweifenden Mondschein«, der Venus als »schöne Najade« am Brunnen beleuchtet (S. 547). Kurz darauf ist es abermals das »(wechselnde) Mondlicht«, das Venus kenntlich macht, sein »Dämmerlicht«, das ihr hin und her wirtendes Gefolge beleuchtet, sein heller Schein, der Venus' Gesicht plötzlich »bleich und regungslos« aussehen lässt (S. 549). Bei der fünften und letzten Begegnung legt sich erneut der Mondschein »zauberisch über die schönen Bilder« (S. 554), bevor Venus Florio in ihr Gemach führt, und »schwankende Lichter« schweifend »lüstern« über die »reizenden Formen« (S. 555) der Bildsäulen, die später zum Leben erwachen. Die aktive Rolle, die der Mondschein hier spielt, wird von der Erzählung im Übrigen vermerkt, wenn es heißt: »der Mondschein hatte mit seinen unsichtbaren Fäden alle die Bilder wie in ein goldnes Liebesnetz verstrickt« (S. 548).

tieren, nicht erzeugen. Sehr deutlich zeigt sich dies beim leuchtenden Edelstein, den Eichendorff in den Erzählungen mit der Sphäre der Venus in Verbindung bringt. So heißt es in der »Zauberei«, dass die »Aster aus funkelnden Edelsteinen« an der Stirn des Fräuleins »lange grünlich goldene Scheine über die Heide« wirft,¹¹ ebenso wie im »Marmorbild« Donatis Geschmeide »grünlich-goldene Scheine zwischen die (...) flackernden Lichter« und der Edelstein an Venus' Brust »lange, grünlich-goldne Scheine über die Wiese hin« werfen.¹² Die Nähe zu Brentano ist an diesen Stellen besonders auffällig, greift Eichendorff doch nicht nur den Gedanken des Licht-Mediums auf, sondern auch den »grünen Schein«, den dieses erzeugt. Wenn bei Brentano das Medium als romantisch gilt, so bestimmt Eichendorff dessen Effekt, die ungewohnte Erscheinung der Dinge als wunderbar. Liest man beide Bestimmungen zusammen, so ergibt sich das Wunderbare als Effekt des Romantischen.¹³

Dass Eichendorff das Wunderbare an Phänomene des Lichts bzw. der Lichtbrechung und damit an visuelle Medien und die visuelle Wahrnehmung koppelt, lässt sich sowohl aus der Tradition des Wunderbaren wie aus Diskursen seiner Zeit erklären. Der Konnex zwischen dem Wunderbaren und visuellen Medien ist schon in deutschen Poetiken des 18. Jahrhunderts gegeben, etwa bei Breitinger. Er greift zum Beispiel des Vergrößerungsglases, um das Phänomen der Entdeckung neuer Welten im scheinbar Vertrauten zu beschreiben.¹⁴ Damit weist er auf die doppelte Zugehörigkeit des Wunderbaren zur Literatur einerseits und zur Naturforschung andererseits hin, insofern beide in der Lage sind, die »verwundersamen Schönheiten« der Natur vor Augen zu führen.¹⁵ Und er weist außerdem darauf hin, dass die Erscheinung des Wunderbaren von Medien der Wahrnehmung abhängt und dass es sich auch bei der Literatur um ein solches Medium handelt.

¹¹ Werke, Bd. 2, S. 524.

¹² Ebd., S. 533, 553.

¹³ So schreibt Eichendorff, dass die Romantik wie eine »prächtige Rakete« alles in »wunderbare Beleuchtung« tauchte und dadurch Blendung, Staunen und Entzücken auslöste (Werke, Bd. 3, S. 752).

¹⁴ Johann Jacob Breitinger, Critische Dichtkunst, in: Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, Schriften zur Literatur, hrsg. von Volker Meid, Stuttgart 1980 (= Universal-Bibliothek 9953), S. 83–204, hier: S. 131.

¹⁵ Werke, Bd. 3, S. 752.

In Breitingers Beispiel spiegelt sich die Faszination seiner Zeit für das Mikroskop wider, das der Wissenschaft verblüffende Einblicke in die Natur erlaubte und dem breiten Publikum als Unterhaltungsinstrument diente.¹⁶ Das Interesse an neuen Medien der visuellen Wahrnehmung reißt im 18. und 19. Jahrhundert nicht ab, so dass sie auch zu Eichendorffs Zeiten weiterhin eine Rolle in der poetischen Reflexion spielen, nun aber nicht länger im Dienst der Aufklärung stehen. So arbeitet z. B. E. T. A. Hoffmann viel mit dem Motiv verzerrender Gläser, nicht nur im prominentesten Beispiel, dem »Sandmann«.¹⁷ Hinzu kommt, dass um 1800 die neu entstehende Physiologie das Auge als Forschungsgegenstand entdeckte. Die neuen Erkenntnisse betrafen vor allem Phänomene des autonomen Sehens und des Einflusses von Deutungsverfahren auf die visuelle Wahrnehmung, wie Jonathan Crary gezeigt hat.¹⁸ Dass man alltägliche Dinge auch ganz anders sehen könnte, je nachdem durch welches Medium und unter welcher Deutungsperspektive man sie betrachtete, und dass man auch vom Auge selbst produzierte, also für andere nicht sichtbare Dinge tatsächlich sehen könnte, rückte nun ins Bewusstsein der Zeitgenossen und beeinflusste auch die Dichter, wie Helmut Pfotenhauer am Beispiel von Jean Paul demonstriert hat.¹⁹

In diese Kontexte lässt sich auch Eichendorffs Bestimmung des Wunderbaren einordnen. In der »Geschichte der poetischen Litera-

¹⁶ Dazu und zum Bezug zum Wunder bzw. Wunderbaren vgl. Natascha Adamovsky, Das Wunderbare als gesellschaftliche Aufführungspraxis: Experiment und Entertainment im medialen Wandel des 18. Jahrhunderts, in: Reiz Imagination Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830), hrsg. von Jörg Steigerwald und Daniela Watzke, Würzburg 2003, S. 165–185.

¹⁷ Vgl. z. B. Peter Utz, Das Auge und das Ohr im Text, München 1990, S. 272 bis 280. Utz erklärt hier das Perspektiv zum »Requisit der Aufklärung«, das – durch die Verkehrung der Puppe in eine lebendige Frau und der lebendigen Frau in eine Puppe – das »Verhältnis von Leben und Tod« pervertiere (ebd., S. 274). Auf eine mögliche »romantische« Sicht auf diese Verwandlung im Sinne Brentanos geht er nicht ein.

¹⁸ Jonathan Crary, Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge, Massachusetts 1990.

¹⁹ Helmut Pfotenhauer, Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision. Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 38 (2003), S. 78–110.

tur« bringt er es sogar mit einem hochaktuellen, weil gerade erst erfundenen visuellen Medium in Verbindung, dem Kaleidoskop. Er schreibt von einem »wunderbaren Kaleidoskop«, in dem die Dinge »unermüdlich immer anders (ge)wendet« werden, so dass sie »stets neue und überraschende (...)figuren bilden«. ²⁰ Wieder geht es darum, dass Licht von einem Medium so reflektiert wird, dass es sich verändert und als Verändertes beim Betrachter Verwunderung auslöst. In Passagen wie diesen spiegelt sich das idealistische Bewusstsein von der Relativität der Wahrnehmung wider: Was wir wahrnehmen, hängt von dem Medium ab, das zwischen uns und die Dinge gestellt ist. Entsprechend kennt auch Eichendorff Phänomene des autonomen Sehens. So lässt er zum Beispiel im »Marmorbild« Florio die Belebung der Venusstatue wie folgt erleben: »Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schließe es (das Marmorbild) die seelenvollen Augen langsam auf (...). Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken.« ²¹ Offensichtlich ist hier von einem Hinsehen mit geschlossenen Augen bzw. im Zustand der Blendung die Rede. ²² Bei dem wunderbaren Geschehen kann es sich daher nur um eine Schöpfung des Sehenden handeln, wie später auch von Fortunato bestätigt wird. ²³ Aller-

²⁰ Werke, Bd. 3, S. 676.

²¹ Werke, Bd. 2, S. 537.

²² Siehe auch ebd., S. 546 und Bd. 3, S. 752.

²³ Das gleiche ließe sich auch von den arabischen Bildern behaupten, die die Venuswelt bestimmen: unbestimmt, bewegt und verziert; vgl. Katharina Weisrock, Grenzüberschreitung im Phantastischen, in: Das literarische Antlitz des Grenzlandes, hrsg. von Krzysztof Kuczyński und Thomas Schneider, Frankfurt am Main (u. a.) 1991 (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 11), S. 210–221; Nicola Gess, Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800, Freiburg im Breisgau 2006 (= Berliner Kulturwissenschaften 1), S. 222 bis 228. Denn zu einem abstrakten Farben- und Formenspiel neigen auch die vom Auge selbst produzierten Bilder, wie Cray und Pfotenhauer referieren. Gleichzeitig entsprechen diese Merkmale auch der Art und Weise, wie das Auge tatsächliche Gegenstände wahrnimmt, die am Rand seines Blickfeldes liegen: verschwommen und somit bewegt. Dies stellte die physiologische Forschung spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts heraus (vgl. Jonathan Cray, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts 1999). Man könnte also argumentieren, dass die arabischen Bilder entweder Florios Produkt sind oder dass sie eine akkuratere Sicht seiner Umgebung darstellen als die seiner Freunde: Indem er eine Sache aufmerksam betrachtet, d. h. nicht mit dem Blick hin und her schweift, ver-

dings ist dieses autonome Sehen wohl weniger physiologisch zu verstehen als vielmehr der Einbildungskraft zuzuschreiben. Wie Peter Utz gezeigt hat, hingen viele der romantischen Autoren der Utopie eines »höheren Organs« (Novalis) an, das in der Lage sein sollte, die »andere Welt« (Jean Paul) wahrzunehmen. ²⁴ Dieses Organ wurde oft als ein höheres Auge beschrieben. Dabei ging es gerade nicht um das organische Auge, sondern um ein inneres Auge, bei Novalis z. B. um das Auge der Einbildungskraft, bei dem Rezeptivität und Produktivität in eins fallen sollten. Insofern verglichen sich viele dieser Autoren in Verkehrung einer prototypischen Metapher der Aufklärung mit Blinden, die die Heilung des Grauen Stars herbeisehnen, um die Welt endlich sehen zu können. ²⁵ Bei der Blindheit der Dichter handelt es sich aber nicht um eine organische Krankheit, sondern das gesunde Sehen ist die Blindheit, aus der sie zu einem höheren Sehen erlöst werden wollen, das dann im organischen Sinne möglicherweise einer Blindheit gleichkommt. Eichendorff greift diese Motive auf, wenn er Dichterfiguren wie Florio in »Blendung« verharren und gleichzeitig ein imaginäres Geschehen vor sich sehen lässt. Anders als vielen Zeitgenossen gilt ihm dieses Sehen jedoch nicht als höheres, sondern als trügerisches, weil es den Blick auf die »positive« christliche Wahrheit verstellt, auf die die wunderbare Beleuchtung am nächtlichen Weiher eigentlich verweisen soll. ²⁶

Damit taucht ein Problem auf, das den Konflikt der von Eichendorff vertretenen christlichen Tradition mit außerchristlichen Traditionslinien betrifft, auf die viele Romantiker zurückgriffen. Wie

schwimmt die Welt an ihren Rändern und entwickelt so sozusagen arabeske Ränder bzw. geht in Arabesken über.

²⁴ Utz, *Das Auge und das Ohr im Text*, a. a. O. (Anm. 17), S. 182, 221.

²⁵ Ebd.

²⁶ Damit folge ich Alexander von Bormanns noch immer überzeugendem Verständnis Eichendorffs als Emblematiker: »Der dreiteilige Aufbau des Emblems: inscriptio (Motto, Lemma: die allgemeine Wahrheit), pictura (Icon, Imago: meist ein Naturbild), subscriptio (Epigramm: der deutende Text), kehrt in seinem Denken als der Versuch wieder, Wahrheit, Natur und Dichtung in ihre als wesentlich ursprünglich gedachte Bezüglichkeit zu bringen« (A. B., *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*, Tübingen 1968 [= Studien zur deutschen Literatur 12], S. 5 f.). Dabei ist mit Wahrheit die von Gott gegebene (»positive«) Wahrheit gemeint.

kann sich das Wunderbare gleichzeitig auf das Christentum und die heidnisch-naturegebundene Sphäre der Venus beziehen? Denn nicht etwa bezieht es sich im frühen Werk nur auf letztere, im späten nur auf ersteres, sondern in beiden Schaffensphasen auf beide Bereiche. In der ›Geschichte der poetischen Literatur‹ fällt zunächst einmal, dem Tenor des Buches entsprechend, die christliche Bestimmung des Wunderbaren ins Auge. Es sei das Christentum, das nach den heidnischen Zeitaltern einen »wunderbar(en Glanz)« verbreite, »die ganze Weltansicht (...) wunderbar vertief(e)«, indem es »das irdische Dasein in geheimnisvollen Rapport mit dem Jenseits (setze)«. ²⁷ Allerdings existiert das Wunderbare bei Eichendorff offenbar auch unabhängig vom Christentum. ²⁸ Von beiden scheint es der weiter gefasste Begriff zu sein, denn »das religiöse Geheimnis (...) (ist zwar) wunderbar« und lässt alles in einem wunderbaren Licht erscheinen, ²⁹ das Wunderbare ist deswegen aber noch lange nicht ausschließlich christlich zu verstehen.

Oft wird es in der ›Geschichte der poetischen Literatur‹ allgemeiner mit einem »Jenseits«, einem »Unendlichen« oder »Ewigen« verbunden, das mehr als das christliche Paradies meint. So bestimmt Eichendorff die jenseitige Sphäre auch als Ort der »Seele«, z. B. wenn er die »übersinnliche, überirdische Wahrheit« in den »geheimnisvollen Abgründe(n) der Seele« lokalisiert. ³⁰ Diese Wendung zur Seele harmonisiert einerseits mit dem christlichen Verständnis des Jenseits, lässt sich doch die Seele als das göttliche Erbe im Menschen verstehen. Andererseits wird, wie die Rede vom Abgrund zeigt, die jenseitige Sphäre nicht nur in himmlischen Höhen, sondern auch in »geheimnisvolle(r) Tiefe« ³¹ verortet. Der Assoziationsraum ist hier nicht länger ein religiöser, sondern ein tiefenpsychologischer. Die Seele als das »Wunderbare im Menschen« ³² meint also auch die Geheimnisse der Psyche. Diese wiederum werden in Eichendorffs literarischen Schriften häufig mit der Natur und ihren Verlockungen verknüpft. Entsprechend gibt es auch in der ›Geschichte der

²⁷ Werke, Bd. 3, S. 555, 542, 580.

²⁸ Vgl. ebd., S. 753, 660, 910.

²⁹ Ebd., S. 891, 555, 580.

³⁰ Ebd., S. 558.

³¹ Ebd., S. 544.

³² Ebd., S. 916.

poetischen Literatur« nicht nur eine, sondern zwei Sphären, denen die Seele wechselseitig zugeordnet wird, nämlich neben der religiös konnotierten Sphäre die der Natur, die sich im Verhältnis zum Alltäglichen ebenfalls durch eine geheimnisvolle Aura auszeichnet. ³³ Diese Aura kommt vor allem dadurch zustande, dass die Natur bei Eichendorff entweder als beseelt oder mindestens als bedeutungstragend erscheint, also gewissermaßen mit der Gabe zu sprechen versehen ist. ³⁴ Wiederholt spricht Eichendorff zum Beispiel von der »Hieroglyphenschrift« der Natur; ³⁵ öfter noch von den »Geistern«, die in ihr hausen und vernommen werden wollen. ³⁶ An vielen Stellen werden diese Natur bzw. ihre Beseeltheit, ihr Sprach- oder Bedeutungsvermögen als wunderbar bestimmt. So schreibt Eichendorff, dass der Natur »etwas Mystisches und Wunderbares« ³⁷ eigne; er schreibt von dem »wunderbare(n) Lied«, das in ihr schlafe und in der »Feenzeit« der Romantik zu singen anhebe; ³⁸ er zitiert Novalis' Aussage, dass »die Natur so wunderbar und unbegreiflich« sei, dass die Aufklärung sie nicht »modernisieren« konnte. ³⁹ Die Bestimmung des Wunderbaren als beseelte Natur, mit der Eichendorff typische Züge der Fabel und des Märchens – traditionell dem Wunderbaren zugeschriebene Gattungen – aufgreift, scheint insofern mit seinen christlichen Absichten nur schwer zu vereinbaren sein, als sie einen animistischen Umgang mit Natur betrifft, der vor allem typisch ist für Naturreligionen, d. h. für heidnische Glaubenssysteme, deren angebliche Überwindung der ›Geschichte der poetischen Literatur‹ zugrunde liegt. Andererseits ließe sich argumentieren, dass die Beseelung der Natur bei Eichendorff auch christlich verstanden werden kann, und zwar als Hinweis auf ihr Bedürfnis nach Erlösung und letztlich ihren göttlichen Ursprung. ⁴⁰ Jedoch machen andere Passagen ein solches Verständnis schwierig. So schreibt Eichendorff von »dem wunderbaren Liede jener dunklen

³³ Ebd., S. 543, 797, 841, 859.

³⁴ Ebd., S. 543, 750, 797, 843, 859.

³⁵ Ebd., S. 543, 588.

³⁶ Ebd., S. 543, 648, 650, 841.

³⁷ Ebd., S. 637.

³⁸ Ebd., S. 750, 843, 797.

³⁹ Ebd., S. 753.

⁴⁰ So versteht auch Bormann in »Natura loquitur« den Topos der redenden Natur.

Mächte⁴¹ der Natur, was im christlichen Kontext einen dämonischen Assoziationsraum aufruft und im moralischen oder psychologischen Kontext von Triebsteuerung kündigt. Heidnische Assoziationen werden auch durch Eichendorffs Rede von »Zauberformeln« ausgelöst, die benötigt werden, um das wunderbare Lied der Natur zu wecken oder um die »Elementargeister heraufzubeschwören«. ⁴² In der Tendenz stehen also in Eichendorffs »Geschichte der poetischen Literatur« zwei Auffassungen des Wunderbaren – nämlich eine am christlichen Jenseits und eine an den Geheimnissen von Natur und Sinnenwelt orientierte – miteinander im Konflikt.

In den frühen Erzählungen ist dieser Konflikt entweder noch deutlicher ausgeprägt (wie im »Marmorbild«) oder noch gar nicht vorhanden (wie in der »Zauberei«), weil der Schwerpunkt auf dem der Natur und den Verlockungen der Sinnenwelt zugehörigen Wunderbaren liegt: Die Natur singt hier nicht nur für den gottesfürchtigen, sondern vor allem für den gefallenen oder dem Fall nahen Dichter. Insbesondere in der »Zauberei« fällt auf, dass die Vokabel »wunderbar« gar nicht im religiösen Zusammenhang gebraucht wird. Stattdessen fungiert sie als Attribut des in Anlehnung an Tiecks »Getreuen Eckhart« vor allem musikalischen Zaubers der Venus. Das gilt auch für »Das Marmorbild«, wobei sich die Vokabel »wunderbar« hier nicht mehr so sehr an die akustische, sondern an die optische Erscheinung der Venus anlehnt.⁴³

Aber ob Himmelreich oder Venusberg: Beide werden der alltäglichen Welt entgegengesetzt, indem sie sich durch die Überwindung von Zeit- und Sterblichkeit auszeichnen. Denn auch im Reich der Venus vergeht die Zeit nicht und seine Bewohner können nicht sterben, handelt es sich doch um »Geister« und »Gespenster«. ⁴⁴ Diese dualistische und gleichzeitig hierarchische Grundstruktur sorgt dafür, dass die dem Wunderbaren zugeordnete Sphäre grundsätzlich von einer Aura des Geheimnisses umgeben bleibt.⁴⁵ Wie Eichendorff anhand des christlichen Jenseits ausführt, »entzieht« sich

⁴¹ Werke, Bd. 3, S. 797.

⁴² Ebd., S. 843, 544.

⁴³ Zur akustischen Dimension der Venus im »Marmorbild« vgl. Gess, *Gewalt der Musik*, a. a. O. (Anm. 23), S. 210–237.

⁴⁴ Werke, Bd. 2, S. 562.

⁴⁵ Werke, Bd. 3, S. 660, 753, 910.

diese Sphäre »in ihrer unermeßlichen Ferne und Höhe« jedem Versuch eines unmittelbaren Zugriffs, so dass sie sich dem Beobachter, wenn überhaupt, nur mittelbar erschließt, nämlich in einer »indirekten, d. h. sinnliche(n) Darstellung des Ewigen«. ⁴⁶ Das Verhältnis zwischen der alltäglichen Sphäre und dem christlichen Jenseits wird somit als ein Verhältnis der Darstellung bestimmt. Mit diesseitigen Mitteln wird die jenseitige Welt dargestellt und darin zugleich erreicht und verfehlt. Um was für eine Zeichenstruktur es dabei geht, bleibt offen. Eichendorff scheint an einigen Stellen an indexikalische, an anderen an ikonische, an wieder anderen an arbiträre Zeichen zu denken, und er spricht sowohl von einer symbolischen wie von einer allegorischen, von einer mündlichen wie von einer schriftlichen Struktur. Das Wunderbare wird in dieser Anordnung sowohl auf der Seite des Jenseitigen, als auch auf der Seite des Diesseitigen verortet: Es ist das Diesseitige, sofern das Jenseitige durch es hindurchschimmert; es ist das Jenseitige, das aber nur im Diesseitigen, und dort auch nur eingeschränkt erfahrbar ist. Daher befindet es sich eigentlich zwischen beiden Sphären, auf der Ebene des Zeichens, und zwar als das Geheimnis, das das Diesseitige umgibt, insofern es auf das Jenseitige verweist. Entsprechend oft spricht Eichendorff im Zusammenhang mit dem Wunderbaren vom Geheimnisvollen, und den Zeichencharakter des Wunderbaren macht er explizit, wenn er von »wunderbarer Hieroglyphenschrift« ⁴⁷ schreibt.

Durch die Bestimmung des Wunderbaren als Zeichenhaftem ordnet Eichendorff es in eine philosophisch-poetologische Tradition ein, die das Wunderbare epistemologisch fasst. Ihr Grundstein wurde in der Antike gelegt. Bei Aristoteles steht am Anfang jeder Erkenntnis die Verwunderung (*thaumazein*), weil sie den Menschen animiert, sich um Wissen zu bemühen. Bei Platon steht die Verwunderung nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende der Erkenntnis. Denn im Unterschied zu Aristoteles, bei dem mit der erlangten Erkenntnis die Verwunderung endet, ist bei Platon der Moment der Erkenntnis von noch größerer, übermäßiger Verwunderung (*ekpletein*) geprägt, weil hier die Seele erinnernd Einblick in das Reich der Ideen erhält. Beide Philosophen bestimmen also

⁴⁶ Ebd., S. 544.

⁴⁷ Ebd., S. 588.

unbe-/erkannte Phänomene als wunderbar, d. h. als Verwunderung erweckend, Platon aber nur insofern sie auf ein transzendentes Wunderbares verweisen, dem der Erkennende mit einer an religiöser Ehrfurcht grenzenden Verwunderung begegnet.⁴⁸

Diese philosophischen Gedanken über den Affekt der Verwunderung verlagern sich im Mittelalter ins Theologische, wo sie im Zusammenhang mit dem Wunder behandelt werden.⁴⁹ Beim Wunder handelt es sich um ein sinnlich wahrnehmbares, außergewöhnliches, d. h. ein außerhalb der gewöhnlichen Ordnung der Natur stehendes Ereignis zum Wohle der Menschen, das eine übernatürliche Macht als seine Ursache impliziert. So verweist es auf Gott und löst bei seinen Zeugen eine Verwunderung aus, die Glauben stiftet. Sie weist durchaus strukturelle Ähnlichkeiten zum platonischen Modell auf, doch gibt es auch entscheidende Unterschiede. Zum Beispiel ist das Wunder weder ein ganz und gar irdisches Phänomen (wie das Abbild der Ideen bei Platon), noch gehört es ausschließlich einer transzendenten Sphäre an (wie die Ideen bei Platon oder die »visio dei« der neuplatonischen Theologie). Sondern es schlägt die Brücke zwischen beiden Welten, wobei die transzendente Welt, ebenfalls anders als bei Platon, religiös bestimmt wird. Außerdem ist die verwunderte Erkenntnis des Göttlichen angesichts des Wunders nicht als plötzliche, unmittelbare Schau gedacht (wie bei Platon oder in der »visio dei«), sondern als Deduktion aus einem analytischen Prozess, den nur Experten der Kirche durchzuführen befugt sind.

In der Renaissance setzt ein Säkularisierungsprozess ein, der auch das Wunder betrifft. Jetzt werden in Wiederaufnahme des aristotelischen Verständnisses des Wunderbaren (und zum Missbehagen der Kirche) auch und gerade Werke der Natur und des Menschen als wunderbar tituiert, sofern sie für den Betrachter unbe-/erkannt und erstaunlich in ihrer scheinbaren Vollkommenheit sind. Solche Produkte fordern durch die Verwunderung, die sie auslösen, zur Erkenntnissuche auf und weisen gleichzeitig, vor allem im Fall der

⁴⁸ Vgl. Sven Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991 (= Studien zur deutschen Literatur 116), S. 8–24.

⁴⁹ Zur Geschichte des Wunderbaren vom Mittelalter bis zur Aufklärung vgl. Matuschek, a. a. O., außerdem Lorraine Daston und Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature: 1150–1750*, New York 1998.

menschlichen Werke, auf eine irdische Schöpferkraft hin, der in Konkurrenz zum göttlichen Schöpfer bewundernde Verehrung gezollt wird. Von der Theologie verlagert sich der Diskurs über das Wunderbare und den Affekt der Verwunderung so in die Naturphilosophie, in Technik- und Kunsttheorie, und hier vor allem in die Poetik. In Anlehnung an Aristoteles' Poetik werden zum einen wirkungsästhetische Überlegungen diskutiert: Der Dichter, der bei seinem Publikum Erfolg haben will, muss Verwunderung bei ihm auslösen, indem er es mit dem Wunderbaren, d. h. hier mit einem übernatürlichen, aber nicht notwendigerweise religiösen Geschehen und mit der Kunstfertigkeit seines Ausdrucks beeindruckt. Das Verständnis des Wunderbaren als eines übernatürlichen Geschehens wirft in den Poetiken die Frage auf, wie es sich mit dem Dogma der Naturnachahmung einerseits und mit der Kritik der Kirche andererseits verbinden lässt, die keine anderen als biblische Wunder zulässt. Lösungen gehen in die Richtung, das Wahre/Wahrscheinliche zu historisieren, um ein Wunderbares der Vergangenheit für wahrscheinlich erklären zu können, das Wunderbare auf christliche Wunder zu beschränken, das Wunderbare strukturell oder vor allem stilistisch zu definieren und es als bloßen Schein zu rechtfertigen oder zu entlarven. Insgesamt bewegen sich die Diskussionen in Renaissance und Barock so hin zu einer größeren Freiheit der Erfindung, die sich allerdings vor allem in Form von stilistischen Feinheiten realisiert, welche Verwunderung als Bewunderung wecken sollen. Die Frage des Erkenntnisgewinns rückt vor diesen weitgehend auf das »delectare« des Publikums und den Ruhm des Dichters ausgerichteten Überlegungen in den Hintergrund.

Spät springt der poetologische Diskurs über das Wunderbare in den deutschsprachigen Raum über.⁵⁰ In dessen Poetiken des 18. Jahrhunderts gewinnt die epistemologische Dimension wieder an Einfluss, und zwar zunächst vor allem in einem aristotelischen Sinn – hier ist z. B. an Breitingen zu denken, der Literatur bisweilen in die Nähe der Naturforschung rückt –, später in einem platonisch und christlich geprägten – hier ist z. B. an Novalis zu denken, der Dichtung als Offenbarung einer höheren Wahrheit versteht. In die

⁵⁰ Vgl. Karl-Heinz Stahl, *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1975.

Tradition des letzteren gehört auch Eichendorff. Im Zentrum steht bei ihm, anders als beim Wunder, kein übernatürliches Ereignis, sondern die profane, nun aber von jenseitigem Glanz erhellte Welt. Dieser Glanz verwundert, macht die Welt zur wunderbaren, und fordert den Betrachter zur Erkenntnissuche auf. Anders als bei den philosophierenden Naturforschern und naturforschenden Philosophen in der Nachfolge des Aristoteles handelt es sich bei dieser Suche aber nicht um eine nach den Bauplänen der Natur, mit deren Kenntnis das Wunderbare verschwände, sondern um eine nach einer jenseitigen Welt, die in der alltäglichen aufscheint.

Wie verhalten sich aber die zwei »anderen Welten« zueinander, die Eichendorff mit dem Wunderbaren in Verbindung bringt, nämlich die des Christentums und die der heidnisch beseelten Natur und ihrer Gottheiten? Das Wunderbare ist das Zeichenhafte, insofern es einen besonderen Glanz ausstrahlt und dieser Glanz auf die »andere Welt« als Lichtquelle verweist. Diese Verweisung stellt eine leichte Korrektur der Vorlage Brentanos dar. Denn in der im »Godwi« zunächst gegebenen Definition steht nicht die Lichtquelle, sondern der Gegenstand im Zentrum der Aufmerksamkeit, als dessen »Mittler« das Glas beschrieben wird. Im späteren Beispiel jedoch wird nicht länger der Gegenstand vermittelt, sondern die Sonne, die Lichtquelle, als deren Medium nun das Glas beschrieben wird. Diesen Widerspruch korrigiert Eichendorff, indem bei ihm die Referenz des in besonderer Beleuchtung erstrahlenden Gegenstandes nie der Gegenstand selbst ist, sondern immer die Lichtquelle. Aber um welche der beiden »anderen Welten« handelt es sich bei der Lichtquelle? Antwort darauf gibt das Bild des Edelsteins, das Eichendorff möglicherweise von Tieck übernimmt. Das Wunderbare ist angewiesen auf ein romantisches Medium, damit das Alltägliche ungewöhnlich erscheint. Erst durch die besondere Beleuchtung, die die Lichtbrechung hervorruft, ist es in der Lage, den Betrachter zu verwundern. Gleichzeitig verstellt es aber so den Bezug auf die eigentliche Lichtquelle. Zwei Täuschungen des Betrachters sind möglich: das Wunderbare scheint selbst die Lichtquelle zu sein, oder das Medium scheint die Lichtquelle zu sein. In Tiecks Erzählung »Der Runenberg« wird der Edelstein zum Marker solcher Täuschungen und ihrer fatalen Folgen. Der Protagonist Christian wendet sich von Gott und den Menschen ab, weil er dem Zauber der

Steine erliegt, die er zur Naturgottheit, zur »Gewaltigen« verkürt. Diese Verklärung und ihr Wahnsinn zeigen sich u. a. darin, dass für ihn die Steine »Auge und Blick« haben und als solche »Glanz«, »Feuer und Licht« ausstrahlen.⁵¹ Nicht die Sonne also, die den Steinen erst die Leuchtkraft verleiht, indem diese ihr Licht reflektieren, sondern die Steine selbst hält er für die Lichtquelle, der Verehrung gezollt werden soll. Diese fatale Verwechslung – das Medium nicht als Medium zu erkennen, sondern es für die Quelle zu halten – begeht auch Raimund in der »Zauberei«. Denn auch ihm sind die Edelsteine »Augen«, die ein seltsames Licht aussenden. Entsprechend warnt er vor einem »dunklen Reich«, das dem der »Gewaltigen« Tiecks gleicht: »da blitzen Kristall und Rubin und alle die versteinerten Blumen der Tiefe mit schauerlichem Liebesblick herauf«.⁵² Dass die wunderbare Beleuchtung ein trügerischer Lichte ffekt ist, zeigt sich im übrigen auch daran, dass Eichendorff das »Marmorbild« zunächst ein »Schattenspiel« nennen wollte, das man als ein trügerisches Spiel von Sekundärfiguren verstehen kann, die Florio für die Wirklichkeit hält, von denen es aber auf die Primärfiguren zu schließen gälte.⁵³

Bei Eichendorffs Wunderbarem haben es die Protagonisten also, sofern sie sie überhaupt erkennen, mit einer doppelten Verweisstruktur zu tun. Der wunderbar beleuchtete Gegenstand scheint auf das Medium als seine Lichtquelle zu verweisen, tatsächlich erhält jedoch auch das Medium seine Strahlkraft nur durch eine höhere Lichtquelle. An die Stelle der Sonne der Aufklärung tritt das gebrochene Licht, das »Farbenbild« der Romantik,⁵⁴ allerdings nur, um

⁵¹ Ludwig Tieck, Der Runenberg, in: ders., Schriften in zwölf Bänden, Bd. 6: Phantasia, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main 1985 (= Bibliothek deutscher Klassiker 2), S. 184–209, hier: S. 207 f. Zu diesem Topos und zu Tiecks Erzählung vgl. Katharina Weisrock, Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik, Opladen 1990 (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur), S. 95–115.

⁵² Werke, Bd. 2, S. 522, 523.

⁵³ Entwurf H⁸ zum »Marmorbild«, in: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 5,2: Erzählungen. Erster Teil. Kommentar, hrsg. von Karl Konrad Polheim, Tübingen 2000, S. 57.

⁵⁴ Goethe nennt die Romantik kritisch ein »prismatisches Farbenbild« (Goethe zu Riemei, 28. 8. 1808, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe. Tage-

auf eine noch höhere Sonne zu verweisen, nämlich auf das »wunderbare Licht« Gottes.⁵⁵ Übertragen auf die Frage nach den zwei »anderen Welten« heißt das, dass es sich bei der beseelten Natur bzw. den heidnischen Gottheiten um das Resultat einer Täuschung handelt: Statt zu erkennen, dass sich in der Natur das Licht Gottes bricht, so dass sie in geheimnisvollem Glanz erstrahlt, wird sie selbst als Ursprung des Lichts verstanden und also beseelt. Figuren wie Florio verfehlen so ihre Aufgabe als Dichter, nämlich nicht nur das Licht Gottes so zu brechen, dass die Natur geheimnisvoll leuchtet, sondern vor allem dieses Leuchten so zu präsentieren bzw. zu deuten, dass die Referenz auf Gott sichtbar wird.⁵⁶ Vergleicht man Eichendorffs Poetik des Wunderbaren mit der seiner Vorgänger, so ergibt sich folgendes Bild: Breitingers Poetik des Wunderbaren, Inspirations- wie Kritikpunkt der Diskussionen um das Wunderbare im mittleren 18. Jahrhundert, ist wie die Renaissance- und Barockpoetiken, wirkungsästhetisch ausgerichtet. Der Dichter soll lernen, das Wunderbare als einen Effekt zu realisieren, der auf die Affekte seines Publikums zielt. Literatur steht hier, trotz oder gerade aufgrund ihrer Annäherung an die unvernünftige »Wahrheit der Einbildungskraft«, im Dienst der Vermittlung einer rationalen Erkenntnis, die der Kluge auch ohne literarische Anreize erlangen kann. Am Ende des 18. Jahrhunderts gewinnt in den deutschen Poetiken wieder die platonische und christliche Tradition an Einfluss. Bei

bücher und Gespräche, II. Abt., Bd. 6, hrsg. von Rose Unterberger, Frankfurt am Main 1993, S. 362.

⁵⁵ Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, in: *Werke*, Bd. 2, S. 71. Vgl. Manfred Momberger, *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*, München 1986 (= *Literatur in der Gesellschaft*, N.F. 9), S. 24–68, der die Suche der Romantik nach einem »inneren« Licht schildert, das die hinter allen Erscheinungen liegende Einheit offenbare.

⁵⁶ Vgl. das Verständnis der Rolle des Dichters bei Eichendorff bei Bormann, *Natura loquitur*, a.a.O. (Anm. 26), S. 2–10, 143; ebenso Klaus Köhnke, »Hieroglyphenschrift«. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen, Sigmaringen 1986 (= *Aurora-Buchreihe* 5), S. 22, 33f. Allerdings spielen die Dichterfiguren, die diese Rolle angeblich erfüllen, durchaus eine zwielichtige Rolle, wie z.B. Fortunato. Vgl. Waltraud Wiethölter, *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs »Marmorbild«*, in: *Eichendorffs Modernität*, hrsg. von Michael Kessler und Helmut Koopmann, Tübingen 1989 (= *Stauffenburg-Colloquium* 9), S. 171 bis 201, hier: S. 172.

Novalis, dessen Dichtungen Eichendorffs Erzählungen beeinflussten, geht es beim Wunderbaren nicht so sehr um ein wirkungsästhetisches Kalkül, sondern um den Gehalt der Dichtung. Denn es ist Privileg des inspirierten Dichters, das Wunderbare der Natur zu (er)finden, weil er über einen non-rationalen und ganzheitlichen Zugang zu ihr verfügt. Eichendorff steht gewissermaßen zwischen beiden Positionen, indem er der Dichtung die Aufgabe zuweist, das wunderbare Objekt korrekt zu entziffern, d.h. wie bei Breitingers den falschen Schein zu zerstören, das Irdische sei wunderbar, und statt dessen wie bei Novalis auf die wahre Quelle, das Göttliche, hinzuweisen, das bei Eichendorff allerdings ganz im Sinne des katholischen Glaubens gedacht wird.

Die Frage stellt sich jedoch, ob Eichendorff selbst mit seinen Texten überhaupt die Aufgabe erfüllt, die er dem Dichter zuweist. Denn mit ihnen erzeugt er ja gerade das zwiespältige Wunderbare, das die Protagonisten in die Irre lockt und möglicherweise auch die Leser verführt.⁵⁷ Skepsis legt auch eine Beobachtung in der »Geschichte der poetischen Literatur« und den Erzählungen nahe: Als konstitutiv für das Wunderbare erweist sich nämlich seine Nachträglichkeit, indem es nur als Erinnertes existiert bzw. der Vergangenheit von einer Gegenwart aus zugeschrieben wird. Zusätzlich stellt es sich als ein von Literatur inspiriertes Produkt der Einbildungskraft heraus. In den Poetiken der Aufklärung wird das Wunderbare oft in anderen Welten verortet und insofern noch immer dem Narrativ der Entdeckungsreisenden der Renaissance gefolgt. Um 1800 gewinnt demgegenüber ein zeitliches Paradigma an Einfluss. Das Wunderbare wird nun oft sowohl einer Vergangenheit als auch einer Zukunft zugewiesen, in der sich die Vergangenheit wiederholen, der Kreis der Geschichte schließen soll. Auch Eichendorff nimmt eine zeitliche Bestimmung vor, allerdings unter weitgehendem Verzicht auf die Kreisstruktur. Er beschreibt das Wunderbare als Merkmal einer vergangenen Zeit, deren Spuren u.a. in der Natur bzw. in einem bestimmten Umgang mit der Natur gefunden werden können. Damit ist sowohl die Erinnerung des Individuums an seine Kindheit und Jugend gemeint, wie das »kommunikative« oder »kulturelle Gedächtnis« einer Gruppe oder einer ganzen Zeit an frühere

⁵⁷ Vgl. Gess, *Gewalt der Musik*, a.a.O. (Anm. 23), S. 228–237.

geschichtliche Ereignisse und Epochen.⁵⁸ So verbindet Eichendorff das Wunderbare zum einen eng mit einem nationalisierten Mittelalter, zum anderen mit der – aus der Perspektive der ›Geschichte der poetischen Literatur‹ bereits vergangenen – Romantik. Er schreibt von Sänger-Königen, die in »wunderbaren Liedern« »nationale Heldenerinnerungen« bewahrt hätten; er preist den »wunderbaren Geist« der gotischen Baukunst; er spricht von dem »Wunderbare(n) der alten Geschichten«.⁵⁹ Was mit der Aufklärung verschwindet, wird, so Eichendorff, erst von Herder wiederentdeckt anhand des »wunderbaren Volkslieds«, das durch Görres, Arnim und Brentano schließlich »wieder national« werde.⁶⁰ Gleiches gelte für andere volkstümliche Gattungen. So habe Görres mit den ›Deutschen Volksbüchern‹ »wie in einem wunderbaren Zauberspiegel« die »alten frommen Sagen und nationalen Heldengestalten« wieder aufleben lassen.⁶¹ Zum Mittelalter und allgemeiner zur vor-aufklärerischen Zeit der nur als Wunschtraum existenten deutschen Nation tritt damit die Romantik als eine jüngst vergangene Epoche hinzu, in der das Wunderbare der älteren Epochen wiederbelebt wird.

Beide, das Mittelalter und die Romantik, nennt Eichendorff eine »Jugendzeit« – in einem Fall die der Nation,⁶² im anderen Fall seine eigene bzw. die seiner Generation. Dabei zeichnet sich letztere durch ihre Bindung an die Erinnerung nicht nur an längst vergangene Epochen aus, sondern auch an die Kindheit. Kindheit bedeutet für Eichendorff ein »innig vertrauliches Verständnis der äußern Natur und ihrer Symbolik und de(n) tiefe(n) Blick in die geheimnisvolle Geisterwelt der Tiere«, d. h. eben die Eigenschaften, die eine Wahrnehmung des Wunderbaren ermöglichen.⁶³ Passend dazu

⁵⁸ Vgl. Wolfgang Frühwald, *Die Entdeckung der Erinnerung. Zu Eichendorffs historischen, politischen und autobiographischen Schriften*, in: Joseph von Eichendorff, *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5: *Tagebücher, autobiographische Dichtungen, historische und politische Schriften*, hrsg. von Hartwig Schultz, Frankfurt am Main 1993 (= *Bibliothek deutscher Klassiker* 96), S. 845–876, hier: S. 845–864.

⁵⁹ *Werke*, Bd. 3, S. 550, 561, 599; siehe auch S. 650.

⁶⁰ *Ebd.*, S. 646, 648, 650.

⁶¹ *Ebd.*, S. 786, zu Arnim siehe auch S. 790.

⁶² *Ebd.*, S. 751.

⁶³ *Ebd.*, S. 647. Zur Kindheit bei Eichendorff vgl. auch Carolina Romahn, *Skepsis bei Eichendorff*, in: *Skepsis oder das Spiel mit dem Zweifel. Festschrift für Ralph*

fällt auf, wie sehr die Beschreibungen einer wunderbaren Natur in der ›Geschichte der poetischen Literatur‹ den erinnerten Naturerlebnissen in den autobiographischen Schriften gleichen.⁶⁴ Ein Blick in die Tagebucheinträge bestätigt, dass Eichendorff in seiner Jugendzeit tatsächlich Erlebnisse einer wunderbaren Natur hatte. Allerdings sind diese auch dort schon vermittelt über Erinnerungen an die Kindheit.⁶⁵ Schon in diesen Texten erscheint die Natur also nur dann als wunderbar, wenn sie wie in der Kindheit wahrgenommen wird. Aus der Perspektive der ›Geschichte der poetischen Literatur‹ rückt die Quelle des Wunderbaren damit in eine doppelte zeitliche Ferne: Der alte Eichendorff verzehrt sich in »wunderbare(m) Heimweh« nach einer »Jugendzeit«,⁶⁶ die eine Zeit des Wunderbaren war, insofern sie eine Kindheit erinnert, in der die Welt als wunderbare wahrgenommen wurde. Konstitutiv für das Wunderbare ist somit seine doppelte Nachträglichkeit, d. h. seine Gebundenheit an Erinnerungen von Erinnerungen.

Doch ist die gegenwärtige Wahrnehmung nicht nur durch Erinnerungen koloriert, sondern beide – Wahrnehmung und Erinnerungen – erweisen sich durch die Lektüre anderer und eigener Texte bestimmt. Die wunderbare Natur, wie sie in der ›Geschichte der poetischen Literatur‹ beschrieben wird, erinnert nämlich nicht nur an die autobiographischen Texte, sondern vor allem auch an die Darstellung der Natur in den literarischen Texten. Und die wunderbare Natur, wie sie die Tagebücher entwerfen, die der literarischen Produktion noch vorhergehen, erinnert an die literarischen Texte, die Eichendorff zu dieser Zeit gelesen hat, z. B. an Tiecks ›Sternbald‹.⁶⁷ Insofern erweist sich das Wunderbare nicht nur als

Rainer Wuthenow zum 65. Geburtstag, hrsg. von Carola Hilmes, Dietrich Mathy, Hans Joachim Piechotta, Würzburg 1994, S. 65–81, hier: S. 66.

⁶⁴ Zum Beispiel: *Idyll von Lubowitz*, in: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 5,4: *Autobiographische Fragmente. Text und Kommentar*, hrsg. von Dietmar Kunisch, Tübingen 1998, S. 55.

⁶⁵ Z. B. Einträge vom 19.9.1805, 28.4.1805 und 11.9.1805 und 18.7.1806, in: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 11,1: *Tagebücher. Text*, hrsg. von Ursula Regener, Tübingen 2006, S. 185, 143f., 167–170, 208. Vgl. Frühwald, *Die Entdeckung der Erinnerung*, a. a. O. (Anm. 58), S. 884.

⁶⁶ *Werke*, Bd. 3, S. 586.

⁶⁷ Vgl. Frühwald, *Die Entdeckung der Erinnerung*, a. a. O. (Anm. 58), S. 882–885.

Produkt einer nachträglich konstruierten, sondern vor allem auch einer literarisch inspirierten Vergangenheit. Dieser Aspekt hebt seinen Konstruktionscharakter einmal mehr hervor und offenbart zudem seine Zeichenhaftigkeit.

Auch in den Erzählungen Eichendorffs, die sich um das dem Wunderbaren zugeordnete Reich der Venus und dessen Verlockungen drehen, spielt die Vergangenheit eine zentrale und mehrfache Rolle. Zunächst einmal beziehen sie sich zurück auf eine alte Sage, die Sage vom Tannhäuser, und werden somit zum »wunderbaren Zauberspiegel« einer literarisch tradierten mittelalterlichen Vergangenheit. Sie beziehen sich jedoch nur vermittelt durch Tiecks Verarbeitung der Sage im »Getreuen Eckart« auf diese zurück. Das ist in der »Zauberei« noch sehr deutlich zu erkennen (außerdem lassen sich hier auch Gemeinsamkeiten mit Tiecks »Blondem Eckbert« feststellen); im »Marmorbild« tritt der Einfluss zugunsten weiterer Quellenschriften in den Hintergrund, z. B. Novalis' »Heinrich von Ofterdingen«, Dorothea Schlegels »Florentin« und Fouqués »Zauberring«. Mit seiner Referenz auf das Mittelalter bezieht sich der junge Eichendorff also zurück auf jüngste literarische Vergangenheit und damit auf eine Zeit, die er später in der Geschichte dem Wunderbaren zuordnen wird.⁶⁸

Die Hauptquelle des »Marmorbildes« stammt aber aus Eberhard Werner Happs »Grösste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genannte Relationes Curiosae. Worinnen fürgestellt (...) werden allerhand Antiquitäten/Curiositäten/Critische/Historische/Physicalische/Mathematische/Künstliche und andere Merckwürdige Seltzamkeiten« von 1687. Wie der Titel nahe legt, lässt sich dieses Buch als ein schriftliches Pendant zu den Wunderkammern lesen, wie sie im 17. Jahrhundert sehr verbreitet waren. Eichendorffs direkter Bezugstext, »Die seltzame Lucenser-Gespenst«, quillt denn auch über vor sich steigenden Seltzamkeiten, die dem Protagonisten Alessandro und dem Leser präsentiert werden: von täuschend echten Gemälden, kostbarsten Historien-Tapeten und kunstvollsten

⁶⁸ Wenn er dort über Tieck schreibt, dass dieser »den Text zu dem wunderbaren Liede jener dunklen Mächte« der Natur (Werke, Bd. 3, S. 797) gefunden habe, gilt das ebenso für seine von Tieck beeinflussten Erzählungen, die also auch, so Eichendorff, von den »dunklen Mächten« der Venus handeln.

Statuen bis hin zu mechanischen Musikinstrumenten und Kerzenanzündern und schließlich lebendigen »Todten-Gerippen«. All dies wird zwar später als »lauter Gespenster und Augenblendungen« entlarvt, versetzt Alessandro aber, als er es betrachtet, immer wieder in größte »Verwunderung«, mal mit »Entzückung«, mal mit »Entsetzen« oder »Erstarrung« gepaart.⁶⁹ Durch diese Affekte werden die Seltzamkeiten als Wunderbares ausgewiesen.

Bei Eichendorffs Hauptquelle handelt es sich somit um einen Text, der vom Reiz des barocken Wunderbaren lebt, so dass das »Marmorbild« als Wiederbelebung dieser Textform verstanden werden muss – allerdings in einer neuen Ausprägung. Zwar lässt sich auch hier Florio auf dem Höhepunkt der Erzählung von den »bunten Bildern« in den Kabinetten der Venus »blenden«, ⁷⁰ zwar wird er auch hier von plötzlich zu unheimlichem Leben erwachten Gestalten – steinernen Bildern statt Skeletten – bedroht, doch machen diese barocken Kuriositäten nicht mehr das Wunderbare der Erzählung aus. Das zeigt sich schon an Florios Reaktionen auf die Vorgänge im Schloss. Im Zentrum seiner Verwunderung stehen nicht seltsame Objekte, sondern zunächst die sinnlichen Reize der Dame und ihrer Umgebung; sodann die Bilder in den Kabinetten, allerdings nicht aufgrund ihrer Kunstfertigkeit oder Kostbarkeit, sondern weil sie seine Erlebnisse mit Venus darstellen; schließlich Erinnerungen an seine Kindheit, in der er ähnliche Bilder sah und von ihrer Belebung träumte. Gleiches gilt für die ganze Erzählung. Eichendorff referiert mit seiner Gattungszuweisung denn auch nicht auf die Quelle, sondern er nennt das »Marmorbild« ein Märchen, ebenso wie die »Zauberei«. Damit ist zwar auch eine Gattung mit dem Nimbus des Alten und Volkstümlichen gewählt, gleichzeitig aber eine, die um 1800 eine künstlerische Hochblüte erlebte und zum Reflexionsmedium romantischer Utopien avancierte. So transportiert Eichendorff das Wunderbare aus der literarischen Wunderkammer des Barock in das Kunstmärchen der Romantik, das spätestens seit Novalis das Epos, die Oper, die Fabel und den Roman als Gattungen des Wunderbaren abgelöst hatte.

⁶⁹ Vgl. Eichendorff, Sämtliche Werke, Bd. 5,2, a. a. O. (Anm. 53), S. 261–264.

⁷⁰ Werke, Bd. 2, S. 554.

Der Bezug auf die Vergangenheit zeigt sich nicht nur in den Quellen und Gattungszuweisungen der Erzählungen, sondern auch in ihrem Inhalt, und dies nicht nur, weil sie im Mittelalter spielen. In der »Zauberei« hält sich dieser Bezug noch in Grenzen. Wir haben es hier mit dem vagen Verweis auf Venus als eine der heidnischen Zeit angehörige Göttin zu tun, sowie mit einer Binnenerzählung, die von Raimunds jüngster Vergangenheit berichtet, deren Ursprung wiederum in noch ferneren, von unerwiderter Liebe und Schuld geprägten Jugenderlebnissen liegt. Insofern ließe sich argumentieren, dass Raimunds immer neue Verstrickung in die Fänge der Venus gleichzeitig eine immer neue Verstrickung in seine Jugendzeit als eine von Imaginationen durchsetzte Vergangenheit darstellt. Im »Marmorbild« fällt der Bezug auf die Vergangenheit wesentlich stärker aus. Das Reich der Venus wird der antiken und heidnischen Vergangenheit zugewiesen. So handelt es sich bei ihrem Schloss um einen »ehemaligen Tempel«, von dem nun nur noch eine »Ruine« übrig geblieben ist.⁷¹ Das Wunderbare stammt aber auch hier nicht nur aus einer längst vergangenen Epoche, sondern auch aus einer individualgeschichtlichen Vergangenheit, der Kindheit Florios. Sind es doch seine Kinderträume, die ihn in die Ferne aufbrechen lassen, und meint er Frau Venus immer wieder aus seinen Kindertagen zu kennen.

Vor allem aber handelt es sich bei Florios Kindheit um eine Zeit der Geschichten, Lieder und Bilder. Diese vergangenen Fiktionen, deren Wahrwerdung sich Florio in der Kindheit erträumte, erfahren nun, in der Gegenwart der Erzählung, scheinbar ihre Verwirklichung. Hier wiederholt sich in der Erzählung, was schon für ihr Strukturprinzip galt: Eichendorffs Fiktion zeigte sich beeinflusst durch die Fiktionen anderer Schriftsteller, und dasselbe trifft auch auf den Protagonisten zu. Nicht von ungefähr identifiziert sich Eichendorff in einem der Entwürfe daher mit ihm, indem dessen Erinnerungen an seine Kindheit mit Erinnerungen an Lubowitz, den Ort der Kindheit Eichendorffs, gleichgesetzt werden.⁷² Die Erzäh-

⁷¹ Ebd., S. 562.

⁷² Ebd., S. 759. In doppeltem Sinne kann Eichendorff deshalb über »Das Marmorbild« sagen, er habe sich damit in eine Vergangenheit geflüchtet (Eichendorff an Fouqué, 2. Dezember 1817, in: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*.

lung thematisiert so, was schon für die »Geschichte der poetischen Literatur« festgestellt wurde: Die Vergangenheit der Kindheit, durch deren Vergegenwärtigung das Wunderbare entsteht, erweist sich als eine literarische bzw. von künstlerischen Fiktionen geprägte. Wenn Eichendorff schreibt: »wir alle sind, was wir gelesen, und das ist unser größtes Leid«, ⁷³ dann gilt das in abgewandelter Form auch für Florio: Er erlebt, was er in seiner Kindheit in Geschichten und Liedern gehört und in Bildern gesehen hat, doch stellen sich diese Erlebnisse letztlich als Produkte seiner Einbildungskraft und damit als Gefahr für Florios psychische Gesundheit heraus. Wenn das Wunderbare hier als das Produkt von Kunst bzw. einer durch Kunstwelten beeinflussten Einbildungskraft erscheint, so ist es nur folgerichtig, wenn Eichendorff viele Jahre später in der »Geschichte der poetischen Literatur« das Wunderbare – einer von Breitingers begründeten Traditionslinie folgend – als Produkt der »Phantasie« bestimmt.⁷⁴ Er schreibt: »die frei schaffende Phantasie (...) (macht) in blitzartiger Beleuchtung das Wunderbarste klar, faßlich und glaublich; die »wunderbare Zauberei der Phantasie (macht) die Figuren erst lebendig.«⁷⁵

Die Bestimmung des Wunderbaren als Produkt einer nachträglich konstruierten, potenzierten Erinnerung, die von Lektüre und Phantasietätigkeit geprägt ist, scheint dem oben entwickelten Verständnis des Wunderbaren bei Eichendorff zu widersprechen. Denn das Wunderbare wäre dann nicht tatsächlich existierendes Zeichen einer

Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 12: Briefe 1794–1857. Text, hrsg. von Sibylle von Steinsdorff, Tübingen 1992, S. 21). Zur Identifizierung Eichendorffs mit Florio vgl. Otto Eberhardt, Eichendorffs »Marmorbild«. Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs III, Würzburg 2006, S. 39.

⁷³ Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. 5,4, a. a. O. (Anm. 64), S. 66. Vgl. Ulrich Gaier, »Wir alle sind, was wir gelesen ...«: Eichendorffs »Marmorbild«, in: *Romanticism and Beyond. A Festschrift for John F. Fetzer*, ed. by Clifford A. Bernd, Ingeborg Henderson, Winder McConnell, New York 1996, S. 165–195.

⁷⁴ Eichendorff ist sich dieser Traditionslinie bewusst, wenn er zustimmend Bodmer referiert: »das Wunderbare, in Verbindung mit dem Wahren, sei die Urquelle der poetischen Schönheit, indem der Dichter durch die Kraft seiner Phantasie ganz neue Wesen schafft oder wirkliche Wesen zur Würde einer höheren Natur erhebt« (*Werke*, Bd. 3, S. 637).

⁷⁵ *Werke*, Bd. 3, S. 683; siehe auch S. 841; 727.

göttlichen Wahrheit, sondern es verwiese als Phantasieprodukt nur auf die Einbildungskraft des Subjekts. Eichendorffs Konzeption würde sich dann letztlich nur wenig von der idealistischen unterscheiden, die er anderen Romantikern in der ›Geschichte der poetischen Literatur‹ vorwirft, nämlich Welt und Wahrheit als Schöpfungen eines um sich selbst kreisenden Subjekts zu verstehen. Vor dem Hintergrund von Eichendorffs Re-Lektüre der Romantikdefinition Brentanos bietet sich jedoch eine andere Lesart an. Denn Eichendorff spricht, wenn er die Rolle der Phantasie für das Wunderbare benennt, erneut von »blitzartiger Beleuchtung«. Die Phantasie (und die von ihr geprägte Erinnerung) spielt also nur die Rolle des Mediums, das das göttliche Licht sieht und sichtbar macht, indem sie es bricht. Insofern wirkt sie offenbarend (nur auf diese Weise wird das Licht überhaupt sichtbar) und verschleiernd (durch die verfremdende Brechung) zugleich. Als solche wird sie von Eichendorff ambivalent beurteilt und dem Verbund mit Gefühl und Verstand unterstellt,⁷⁶ die beide der christlichen Religion und ihren von Gott gegebenen Wahrheiten verpflichtet sind. Der Gratwanderung zwischen Offenbarung und Brechung entspricht ein zwiespältiges Mimesiskonzept. Es begreift Dichtung zwar als »Spiegel«, jedoch nur als »Zauberspiegel«, der das Gespiegelte verändert wiedergibt.⁷⁷ Das Wunderbare bedarf daher bei Eichendorff immer einer Deutung, damit sein Offenbarungs- bzw. sein Spiegelcharakter nicht übersehen wird. Ob Eichendorffs Dichtung dieser von ihm selbst erhobenen Forderung allerdings Folge leistet, ist angesichts der Rezeptionszeugnisse zweifelhaft.⁷⁸ Immer wieder ist hier nämlich von einer »Verzauberung« durch Eichendorffs Texte die Rede – einer Verzauberung, die durch das »heidnische« Wunderbare und nicht durch seine textinternen Deutungen ausgelöst wird und auf die es die Texte offensichtlich angelegt haben, ist doch die Chiffrierung des Geschehens die Voraussetzung für das Versprechen von Bedeu-

⁷⁶ Ebd., S. 544, 891.

⁷⁷ Zur poetologischen Tradition des Spiegel-Topos vgl. die noch immer relevanten Ausführungen von M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1958, S. 30–46.

⁷⁸ Der Frage kann hier nicht mehr nachgegangen werden. Vgl. aber Gess, *Gewalt der Musik*, a. a. O. (Anm. 23), S. 228–237.

tung.⁷⁹ Nimmt man die Rezeptionszeugnisse ernst, so macht diese Verzauberung das Faszinosum seiner Dichtung aus und nicht die Selbstdeutungen, die zudem so widersprüchlich sind, dass sie Raum genug für die professionellen Interpreten gelassen haben.

⁷⁹ Vgl. auch Romahn, *Skepsis bei Eichendorff*, a. a. O. (Anm. 63), S. 68, 77. Von Verführung durch Eichendorffs Texte ist die Rede z. B. bei Oskar Seidlin, *Eichendorffs symbolische Landschaft*, in: *Eichendorff heute*, hrsg. von Paul Stöcklein, München 1960, S. 218–241, hier: S. 220 oder bei Richard Alewyn, *Ein Wort über Eichendorff*, ebd., S. 7–18, hier: S. 18 und ders., *Eichendorffs Symbolismus*, in: ders., *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt am Main 1974, S. 232–247, hier: S. 239.